

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

DOTTORATO DI RICERCA

Disciplina : Letterature comparate

La leggenda di Orazio sulla scena in Italia, Spagna e Francia nei secoli XVI e XVII

Tesi in cotutela

Presentata da

Nuria LOMBARDERO MENÉNDEZ

Coordinatore del dottorato: Prof. Federico BERTONI

Relatori : Prof. Andrea BATTISTINI e Prof. Didier SOUILLER

Membri della commissione

Marco ARIANI, Professore all'Università degli Studi di Roma III

Andrea BATTISTINI, Professore all'Università degli Studi di Bologna

Renzo CREMANTE, Professore all'Università degli Studi di Pavia

Véronique GÉLY, Professore all'Université de Paris X - Nanterre

François LECERCLE, Professore all'Université de Paris IV - Sorbonne

José Manuel LOSADA GOYA, Professore all'Universidad Complutense de Madrid

Didier SOUILLER, Professore all'Université de Bourgogne

Anno 2008

La leggenda di Orazio sulla scena in Italia, Spagna e Francia, nei secoli XVI e XVII

Sintesi

Sin dall'Antichità, la leggenda romana degli Orazi e dei Curiazi ha interessato storici e retori, giuristi e poeti. Filosofi e letterati hanno riflettuto, nel corso della storia, sulla figura di Orazio, eroe guerriero reso celebre dalla grandezza d'animo e dal coraggio dimostrati nella difesa di Roma, non meno che dall'inflessibile rigore del giustiziere. Già lo storico romano Tito Livio evocava il combattimento degli Orazi e dei Curiazi, affermando che « non vi è vicenda più nota nell'antichità¹ ». Altri storici, come il greco Dionigi di Alicarnasso, raccontano con passione gli « eventi accaduti alla famiglia degli Orazi, con le loro mirabili e strane peripezie² ». Ripresa dai commentatori della storia romana e nelle raccolte di *exempla*, la celebrità dell'episodio non si attenua in età moderna : Montaigne nei suoi *Saggi* e Bodin ne *I sei libri della repubblica*, rendono omaggio alla « felice vittoria dei tre Orazi gemelli³ », per non parlare dell'*Encyclopédie* di Diderot et d'Alembert⁴, che presenta una ventina di voci nelle quali la figura di Orazio è menzionata. Nel corso dei secoli, questo guerriero antico ha fornito ai filosofi e ai moralisti, ai politologi e agli artisti, un modello per illustrare « l'amore della gloria e della patria⁵ ».

Ma l'eroismo esibito da Orazio nella sua prodigiosa vittoria contro i tre Curiazi non è scevro di ambiguità : la guerra tra Romani e Albani vede fronteggiarsi due famiglie alleate e, dopo aver ucciso i Curiazi in nome di Roma, Orazio sacrifica anche la propria sorella, macchiandosi di un crimine per il quale sarà tradotto in giustizia ma per il quale non sarà condannato. I principali interpreti dell'episodio offrono dell'avventura di Orazio

¹ Tito Livio, *Ab urbe condita*, I, 24, 1.

² Dionigi di Alicarnasso, *Le antichità romane*, III, 22, 9, 10.

³ Montaigne, *Essais*, II, 27. J. Bodin, *Les six livres de la république* (1576), V, 4.

⁴ I titoli degli articoli nei quali Orazio è citato (« Bataille », « Homicide », « Rois », « Sublime », « Épopée », « Tragique », « Déclamation théâtrale »), danno un'idea della molteplicità degli aspetti sotto i quali la leggenda è stata affrontata dagli enciclopedisti.

⁵ C.-A. Helvétius, *De l'Homme* (1773), cap. III : *De la bonté de l'homme au berceau* ; J.-F. Senault, *De l'usage des passions* (1641), Discours II : « Du mauvais usage de l'amour » ; J. J. Rousseau, *Fragments*

almeno tre letture diverse, talvolta persino opposte : c'è chi ha messo in risalto la straordinaria prodezza guerriera, riscontrandovi il segno della divina provvidenza (Dante, Petrarca) ; c'è chi ha stigmatizzato la crudeltà del suo fratricidio, riconoscendo in Orazio una volontà di potenza criminale e sacrilega (Agostino e Pascal) ; vi è chi, poi, si è interessato al suo processo, ora per elevarlo al rango di paradigma giudiziario (Cicerone, Quintiliano, Guicciardini), ora per fare dell'assoluzione di Orazio l'esempio di un pragmatismo politico contrario agli interessi di una repubblica fondata sul rispetto delle leggi (Machiavelli). Se Georges Dumézil ha indicato i legami che uniscono l'epopea romana di Orazio con quei miti antichi che vedono un solo eroe battersi trionfalmente contro tre avversari¹, la molteplicità delle tradizioni ermeneutiche ispirate dalla leggenda romana non fa altro che mettere in evidenza le due proprietà fondamentali che l'apparentano al mito : le sue potenzialità esemplari, didattiche, morali, e la sua attitudine alla plurivocità , ovvero il suo prestarsi a diverse interpretazioni.

Non appena il racconto di Tito Livio diventa un soggetto letterario in età moderna, è nell'ambito della scena che farà la sua apparizione. La trasposizione teatrale della leggenda di Orazio si effettua in Italia, in Spagna e in Francia nell'arco di un secolo, tra il 1546 e il 1640. Tale soggetto esce allora dalle nebbie insanguinate ed eroiche delle origini di Roma per venire a drammatizzare la situazione di un'Europa lacerata. In quest'epoca, la ristrutturazione delle forme artistiche sui modelli dell'antichità trova nel teatro il suo mezzo di espressione privilegiato : luogo di incontro tra autori e pubblico, tra tradizione e innovazione, tra storia e attualità. Il genere drammatico è, più di ogni altro, sensibile agli orientamenti del potere e alle evoluzioni delle mentalità. Per questo, nel loro lavoro di creazione, i drammaturghi si ispirano spesso ad una realtà socio-politica determinata, associandola ad un soggetto letterario che acquisisce, in tal modo, una dimensione profondamente storica. Dietro le sembianze mitiche degli Orazi e dei Curiazi si affrontano, nel 1546, Carlo Quinto e i principi riformati tedeschi ; nel 1596, i cattolici e gli ugonotti ;

politiques, s.d., XIV, 8 ; G. B. Vico, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), I, II, *Degnità* LXXXIV ; II, V, chap. VI ; IV, X, chap. II et III.

¹ G. Dumézil, *Horace et les Curiaces*, Paris, Gallimard, 1942 et *Heur et malheur du guerrier, aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-européens*, Paris, PUF, 1969.

nel 1640, Louis XIII, il re *très chrétien*, e suo cognato, il re cattolico di Spagna¹. Altrettanti scontri fratricidi che conferiscono alla vicenda antica un valore altamente attuale. Il soggetto romano trova, pertanto, un fertile terreno di sviluppo nel clima socio-culturale dell'Europa post-rinascimentale, in cui cresce, con un vigore che non ha precedenti, il potere delle monarchie nazionali e la distanza tra le diverse religioni, e proprio mentre si prefigurano le durezza dell'assolutismo a scapito di un vecchio ordine aristocratico che ancora coltiva il sogno di un eroismo impossibile. Nulla è allora più eloquente, nella cornice della Francia di Richelieu, dell'impresa di quel grande e sventurato nobile divenuto, in seguito alla clemenza del re, un comune « servitore » dello Stato.

Sennonché, non è tanto l'aneddoto, per fascinoso e istruttivo che sia, a suscitare l'attenzione dei drammaturghi e a costituire l'aspetto essenziale del soggetto letterario. Sono soprattutto le diverse poste in gioco – quella politica della ragion di Stato che fa leva sull'arbitrarietà del sovrano, e quella morale di una nuova teologia incardinata sul libero arbitrio individuale – di un conflitto che solleva ovunque dei quesiti capitali. Che posto ricopre la libertà d'azione degli individui in seno ad un sistema politico rigido ed esigente ? In che modo fare un uso morale di questa libertà quando le consegne del potere e dell'eroismo esigono il sacrificio ? E ancora, occorre seguire il dettato della propria coscienza anche quando esso sembra in palese contrasto con gli imperativi della legge ? Sin dove può estendersi la sfera della soggettività nell'esercizio del potere ? Quali esili frontiere separano la giustizia dalla crudeltà, la passione e il dovere dalla follia omicida, l'equità di una prudenza indulgente dall'arbitrio dello Stato ? Le difficoltà e i problemi che solleva l'avventura di Orazio in ambito teatrale rivestono una portata universale che esclude ogni anacronismo. In virtù dell'elaborazione poetica, l'avventura particolare assume, in effetti, il valore di simbolo : ed è forse questa la ragione per cui una antica leggenda come quella degli Orazi e dei Curiazi ha fatto breccia nell'immaginario dei poeti europei del XVI e XVII secolo e che essa può, ancor oggi, continuare a sedurci o a indignarci, a emozionarci o farci meditare.

¹ Si veda P. Larivaille, « L'Orazia de l'Arétin, tragédie des ambitions déçues » in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la renaissance*, Paris, Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne, 1973, pp. 279-360 ; L. Bergel, « The Horatians and the Curiatians in the Dramatic and Political-Moralist Literature before Corneille », *Renaissance Drama*, III, 1970, p. 226 et G. Couton, « *Horace et les problèmes contemporains* », O. C. I, pp. 1542-1549.

Per illustrare la trasposizione della leggenda di Orazio sulla scena moderna abbiamo privilegiato un corpus di tre *pièces* : L'*Orazia* di Pietro Aretino (1546), *El honrado hermano* di Lope de Vega (1598-1600) e l'*Horace* di Pierre Corneille (1640). La scelta di queste tre opere, concepite in momenti diversi, in paesi diversi e da drammaturghi rinomati, obbedisce al proposito di analizzare in profondità i vari contesti ideologici ed estetici, allo scopo di portare uno sguardo più consapevole sugli universi drammatici di questi tre grandi autori. Per questo motivo, la *pièce* coeva di un poeta « minore » quale Laudun d'Aigaliers, quasi contemporanea de *El honrado hermano*, non è stata, in un primo momento, presa in considerazione. Tuttavia, la prospettiva nella quale abbiamo inteso esaminare il corpus di opere in questione ha permesso, in larga misura, di oltrepassare i limiti che una scelta così ristretta avrebbe potuto imporci. Nel corso dell'esplorazione del nostro soggetto, infatti, ci siamo interessati tanto ad una serie di dettagli puntuali quanto a certe questioni di ordine teorico, politico o culturale più generali, spostandoci da una riflessione approfondita concernente le tre *pièces* verso il contesto più ampio della mentalità e della drammaturgia post-rinascimentali. La nostra ambizione era di situare queste tre trasposizioni teatrali della leggenda di Orazio all'interno dell'universo culturale dal quale traggono ispirazione e del quale restituiscono, al contempo, un'immagine idealizzata e problematica.

Il segmento cronologico che corrisponde alla scelta del nostro *corpus* è, del resto, particolarmente interessante, sia da un punto di vista storico, sia da un punto di vista squisitamente letterario. Queste prime trasposizioni teatrali della leggenda di Orazio vengono alla luce in un'epoca in cui il teatro europeo conosce la sua fase più intensa di dibattiti teorici e di attività scenica. Esse maturano egualmente in un secolo estremamente ricco, situato, sul piano religioso, tra Riforma e Contro-riforma ; sul piano culturale, tra Rinascimento e Barocco ; sul piano politico, tra l'affermarsi degli assolutismi e il declino dell'egemonia aristocratica. Malgrado alcune specificità nazionali e cronologiche che la nostra analisi cercherà di far emergere, questo secolo conosce, nei tre paesi considerati, un clima culturale piuttosto omogeneo: ciò ha permesso di riunire le *pièces* del nostro *corpus* all'interno di una riflessione unitaria riguardo all'eredità antica e ad una tradizione cattolica comuni, ma anche riguardo ad un aristotelismo rinnovato che il Rinascimento italiano ha trasmesso a tutta l'Europa.

Nello studio di questo *corpus* ristretto, un ruolo importante è accordato alle fonti. Quelle primarie, fornite dalla storiografia e dalla letteratura antiche, ovvero i passaggi consacrati alla leggenda di Orazio nelle opere di Tito Livio, Dionigi di Alicarnasso, Cicerone e Quintiliano, costituiscono dei punti di riferimento costanti per la nostra analisi. È, invece, nella terza parte che abbiamo considerato le fonti secondarie, esaminando le interpretazioni che altri autori medievali e rinascimentali (Agostino, Dante, Petrarca, Machiavelli e Guicciardini¹) hanno proposto dell'episodio narrato da Tito Livio. Esse arricchiscono notevolmente il nostro esame, che si dispiega allora in un'ottica diacronica, volta a sondare la molteplicità di prospettive offerte ai drammaturghi moderni nella loro personale trasposizione della leggenda romana.

La constatazione dell'abbondanza e della varietà di manifestazioni che l'episodio ha conosciuto sulla scena tra il Rinascimento e la Rivoluzione francese, ci ha condotto, nell'ultima parte della tesi, ad estendere il nostro campo di ricerche ad alcune versioni drammatiche e liriche posteriori a Corneille. Nell'ambito di uno studio più ampio, finalizzato alla ricostruzione di un possibile « mito letterario di Orazio », abbiamo preso in considerazione altre versioni drammatiche, in particolare tre *pièces* del XVIII secolo, che abbiamo riprodotto come annessi alla tesi, e alcuni libretti d'opera. Il segmento cronologico tracciato dal nostro corpus di base si allarga, allora, sino ad abbracciare l'intero periodo dell'*Ancien Régime*, in seno al quale affiora una coerenza culturale che consente di iscrivere l'insieme delle *pièces* considerate in un corpus unitario.

L'originalità del nostro approccio comparativo non si riduce al fatto di ritornare su un *corpus* solo parzialmente esplorato in passato, ma consiste nell'abbordarlo sotto nuovi profili, che vanno dalla storia delle idee e dei generi letterari all'analisi drammaturgica e mitopoietica. Tre diverse assi di ricerca presiedono alle tre grandi articolazioni del nostro studio : nella prima parte si è cercato di ricollocare le opere di Aretino, Lope de Vega e Corneille nel loro contesto culturale dei secoli XVI e XVII, esaminando l'adattamento moderno del soggetto degli Orazi e dei Curiazi, inteso come una « tragedia del potere » e come un « dramma d'onore » ; nella seconda parte, abbiamo analizzato le tre *pièces* in

¹ *De civitate dei*, III, 14 ; *Convivio*, IV, 4-5 et *De Monarchia*, II, 9 ; *De viris illustribus* [III. *De Tullio Hostilio tertio Romanorum rege*] ; *Discorsi sulla prima Deca di Tito-Livio*, I, 21-24 ; *Considerazioni intorno a « Discorsi » del Machiavelli*, I, 23-24.

relazione ai presupposti teorici della drammaturgia moderna ; infine, nella terza sezione abbiamo esteso le nostre ricerche ad alcune delle principali mutazioni sceniche che la leggenda romana subisce nei secoli successivi, tentando di ricostruire le linee generali di un possibile « mito di Orazio ».

Prima parte

Intitolata RIATTUALIZZAZIONE DELLA STORIA DI ORAZIO : CONTESTO IDEOLOGICO E CULTURALE, la prima parte della tesi ha inteso situare le prime trasposizioni teatrali della leggenda romana nell'universo culturale in cui sono apparse. A questo scopo, sono state individuate ed esaminate le problematiche sulle quali il soggetto romano richiedeva una riflessione di natura politico-sociale, politico-giuridica ed etico-teologica, prendendo in considerazione, da un lato, il contesto storico, puntualmente interrogato attraverso l'esame delle fonti (trattati, *pamphlets*, opere apologetiche) e, da un altro lato, il contesto propriamente teatrale, attraverso il passaggio in rassegna delle diverse tradizioni drammatiche in vigore all'epoca : la tragedia senecana, la tragedia classica francese, la tragi-commedia spagnola. In una prima fase, abbiamo tentato di ricostruire la storia di una « tragedia del potere » in Europa, all'interno della quale il soggetto di Orazio avrebbe potuto esprimere i suoi caratteri politici non meno che il conflitto pubblico che esso sottende tra il re o il popolo e la figura guerriera di Orazio, divenuta, agli occhi dei drammaturghi moderni, l'icona dell'aristocrazia. In una seconda fase, abbiamo riconsiderato il ruolo del genere « dramma d'onore » a livello transnazionale ed esaminato il nostro *corpus* sotto un aspetto socio-etico e teologico-morale, facendo emergere le poste in gioco di un conflitto privato che riguarda, questa volta, la dignità del protagonista. La tematica teatrale dell'onore funge, qui, da prisma analitico per uno studio di tipo semantico-strutturale. L'obiettivo di questo primo approccio comparativo è duplice: per un verso, si tratta di mostrare la solidarietà esistente tra la riflessione politica e morale che il soggetto di Orazio ha potuto suscitare in età moderna e i mezzi di espressione offerti dal teatro; per un altro verso, i modi in cui i modelli drammatici forgiavano anch'essi il soggetto e imprimevano su di esso dei tratti semantici e formali caratteristici.

CAPITOLO 1 : LA TRAGEDIA DEL POTERE

Nel nostro primo capitolo, siamo andati alla ricerca dei presupposti culturali e drammatici che intervengono nella trasposizione teatrale delle figure del potere. In un primo momento, lo studio della tematica monarchica ha permesso di cogliere i modelli convenzionali secondo i quali la figura reale investe il teatro in età moderna. In un secondo momento, si è cercato di cogliere i mezzi di espressione attribuiti al popolo, attore politico che partecipa attivamente al destino di Orazio, anche tenendo conto del fatto che l'universo tragico, espressione privilegiata delle classi dominanti, lo esclude per definizione.

1. Immagini e rappresentazioni del re

Sono state individuate tre figure reali che corrispondono a tre diversi modelli teatrali. Per contrasto rispetto alla figura eroica del buon principe, rispettoso del diritto e più incline alla clemenza che non alla vendetta, si profila la figura del tiranno, immagine rovesciata del ritratto precedente. All'espressione tragica di queste due opposte figure del potere, corrispondono due correnti tragiche ben distinte : un tragico dell'orrore, che affonda le radici nel tragico greco-romano, soprattutto Seneca ; e un tragico d'ascendenza epica, costruito sulla storia. Il Secolo d'Oro spagnolo, con le sue particolarità, fa sua questa distinzione e vi aggiunge una terza modalità rappresentativa. Mirando a simboleggiare le forme del governo tirannico, senza per questo portare pregiudizio alla natura divina del potere reale, il teatro spagnolo introduce un nuovo modello drammatico: le *pièces* "politiche" più importanti di Lope de Vega presentano il loro principale conflitto drammatico nelle figure rappresentative di una nobiltà ribelle, di un signore locale che esercita un potere dispotico sul popolo e di un monarca che, spesso, appare nelle vesti di giudice, la cui funzione principale è quella di ristabilire l'ordine sociale.

Per creare la loro versione del re Tullo Ostilio, i drammaturghi fanno appello a una *duplice caratterizzazione* del personaggio : la costruzione della figura di Tullo sulla scena dipende, al contempo, dalla continuità di una tradizione storica e dall'applicazione di un modello drammatico determinato. Abbiamo analizzato il modo in cui la rappresentazione teatrale del re supera gli apparenti paradossi tra la figura guerriera della tradizione epica e il re magnanimo e giustiziere della convenzione teatrale. Abbiamo constatato che se vi è una parentela ideologica stretta tra i re del teatro europeo, è soprattutto perché la figura letteraria del re si ispira agli stessi dibattiti e alle correnti di pensiero transnazionali

trasmesse alla posterità essenzialmente sotto due forme : i trattati giudiziari che vertono sulla teoria dell'origine divina della sovranità e la tradizione panegirica dello *speculum principis*.

2. Immagini e rappresentazioni del popolo

Se il ritratto del principe è un autentico *topos* letterario, che permette di ritrovare nelle tre *pièces* un'immagine omogenea del re, la caratterizzazione del popolo è, invece, di natura strettamente politica. La nostra ricerca si estende dalla Venezia repubblicana degli anni 1540 alla Francia assolutista degli anni 1640. Se la topica panegirica dei grandi e dei re era comune a tutta l'Europa, la percezione del popolo varia notevolmente a seconda del tipo di organizzazione politica che la considera. Il popolo rappresentato nell'*Orazia* e l'immagine che ne offrono l'*Horace* di Corneille o *El honrado hermano* di Lope de Vega, non hanno proprio nessun punto in comune: si tratta di concezioni della *res publica* antitetiche e opposte. Da un lato, l'aspirazione repubblicana (espressa, come è noto, da Machiavelli nei suoi *Discorsi*) concepisce un modello dello stato basato su un compromesso tra le diverse parti del mondo politico, che cerca un equilibrio, garantendo la libertà del popolo attraverso il rispetto delle leggi. Da un altro lato, il pensiero assolutista vede nell'aspirazione della libertà del popolo una minaccia permanente per il sistema.

Il Popolo, che l'Aretino presenta nell'*Orazia* come un personaggio e come un vero attore politico, riflette un modello repubblicano simile a quello esposto da Machiavelli. Il protagonismo accordato a questo personaggio è verosimilmente il segno della sua visione politica. Essa assume la forma di un regime ibrido, in cui s'intrecciano elementi ereditati dalla storia ed elementi della vita politica italiana contemporanea. La Roma dell'*Orazia* non è una monarchia ereditaria ma una monarchia elettiva, più vicina alla Roma dell'antichità, del papato o del dogato veneziano che non alle monarchie francese o spagnola. D'altra parte, l'equilibrio dei poteri che l'Aretino auspica nel suo sviluppo tragico, è meno tributario di una speculazione politica realistica che dell'ideale del *vivere civile* e dell'influenza che sul pensiero rinascimentale hanno avuto le teorie del governo misto (Aristotele, Polibio, il Machiavelli dei *Discorsi*).

L'universo politico rappresentato nelle *pièces* spagnola e francese corrisponde alla visione della politica propria dei regimi autoritari e fortemente gerarchici delle monarchie europee post-rinascimentali. Nella realtà sociale, così come nella rappresentazione

drammatica, il popolo resta in secondo piano : non essendo considerato come un attore politico esso è costantemente tenuto a distanza dalle istanze del potere, dal principe e dai personaggi nobili. Ne consegue, sul piano teatrale, un allontanamento del popolo dalla scena.

Tuttavia, il popolo svolge un ruolo di prim'ordine nello sviluppo storico della leggenda di Orazio. Antecedente mitico di una istituzione repubblicana, la *provocatio ad populum* costituisce l'esito dell'episodio di Orazio così come Tito Livio lo racconta. Tra le versioni teatrali che hanno conservato la conclusione originale, solo l'*Orazia* include il personaggio del popolo. Se nella *pièce* rinascimentale si riscontra la presenza di un personaggio "collettivo" chiamato Popolo, gli autori drammatici dell'assolutismo hanno scelto di non mostrarlo. Corneille si accontenta di evocarlo, mentre, nella *pièce* di Lope de Vega, nella quale esso concorre allo sviluppo drammatico, risuonerà la sua voce ma non lo si vedrà. Queste diverse scelte estetiche, che consistono nel rappresentarlo, nel celarlo o semplicemente nell'escluderlo dalla scena rivelano volta per volta una scelta politica ben precisa.

3. I processi di Orazio

La messa in scena del processo di Orazio offre, al teatro moderno e al genere tragico in particolare, la possibilità di rappresentare dei grandi conflitti politici e morali attraverso magnifici dialoghi che argomentano, sul modello della retorica giudiziaria, i motivi degli atti, il peso delle decisioni e la gravità delle colpe. Alla messa in scena delle passioni si aggiunge quella delle idee e si sovrappone quella delle ideologie. Ricche di potenzialità semantiche, le due rivoluzioni politico-giuridiche che la leggenda di Orazio avrebbe tradotto in termini epico-storici, vale a dire il consolidamento dell'autorità reale a scapito dei *patres* e l'istituzione della *provocatio ad populum* (preludio di un futuro sviluppo del potere del popolo sotto la Repubblica), incontrano nel teatro delle problematiche socio-politiche moderne come la crisi dell'aristocrazia e la centralizzazione del potere negli stati monarchici (Francia e Spagna), o il desiderio di partecipazione dei cittadini nelle repubbliche italiane che avevano allora tendenza a diventare dei regimi oligarchici. Così, il cittadino della *Serenissima Repubblica*, Pietro Aretino, mette l'accento sull'importanza della *provocatio ad populum*, ampiamente drammatizzata, laddove il suddito di Richelieu, Pierre Corneille aspira, per un verso, a illustrare la superiorità della giurisdizione reale ai

danni del diritto consuetudinario e delle vendette private e, d'altra parte, la sottomissione all'autorità monarchica del potere aristocratico delle grandi famiglie, ignorando ogni riferimento al popolo. Se gli storici antichi hanno segnalato due evoluzioni maggiori nel pensiero giuridico di Roma, i drammaturghi moderni hanno saputo leggere e interpretare i loro corollari politici, rilevando in modo tragico le loro contraddizioni più acute. In questa ultima sezione abbiamo inteso mettere in risalto la semantica profonda di questo processo leggendario nel teatro, la sua elaborazione formale attraverso la retorica antica (che si è soprattutto avvalsa dell'eredità ciceroniana) e la sua trasformazione ideologica mediante le dottrine politiche della modernità, nell'intento di restituire un'interpretazione politica dell'episodio degli Orazi e dei Curiazi in ambito teatrale.

CAPITOLO 2 : IL DRAMMA DI ONORE

La questione dell'onore è centrale nei drammi di Orazio, al punto che è possibile ricondurre il soggetto di Orazio a una *drammaturgia dell'onore*. Nel nostro secondo capitolo abbiamo affrontato il tema dell'onore considerandolo dapprima come mentalità e, in un secondo momento, come tematica specificamente teatrale.

1. Concezioni dell'onore nei secoli XVI e XVII

L'onore è un fenomeno sociale, etico, giuridico e letterario costitutivo delle società dell'età barocca. Questo sentimento di auto-stima è percepito e vissuto in modi diversi a seconda delle situazioni storiche e dei diversi paesi. Nell'Italia del XVI secolo, l'origine della concezione dell'onore rimanda soprattutto all'etica greco-romana della magnanimità, adottata e adattata dal nuovo pensiero rinascimentale. In Spagna esso è l'esito, da un lato, delle reminiscenze del codice feudale e cavalleresco, che ancora animava la lotta dei cavalieri spagnoli contro i mori, dall'altro, dei dibattiti a proposito della « purezza di sangue » che introducono, nella penisola iberica, certe abitudini sociali caratterizzate dalla sfiducia nei confronti della pubblica reputazione. La Francia dell'inizio del XVII secolo ripensa il lascito culturale antico e l'influenza dell'onore tipicamente spagnolo, nel senso della nozione di *generosità*, nozione che recupera gli antichi presupposti elitari superandoli in virtù dell'intermediario di un razionalismo e di un volontarismo nuovi. Fatte salve talune puntuali specificità socio-culturali e giuridiche, nel corso dei secoli XVI e XVII viene sviluppandosi un'etica aristocratica della grandezza, centrata sull'idea di onore maschile e i

cui tratti principali si ritrovano in tutta Europa.

2. Orazio e la drammaturgia dell'onore

Considerate e l'importanza della nozione di onore nel clima culturale del periodo di cui ci occupiamo e le caratteristiche del nostro soggetto, che mette in scena il castigo che il nobile Orazio si arroga il diritto di esercitare sulla propria sorella, rea di aver oltraggiato l'onore dell'eroe e di Roma, ci è sembrato fruttuoso esaminare i drammi di Orazio come dei *drammi d'onore*. Questa decisione è giustificata dal fatto che si tratta di una modalità drammatica specifica al barocco spagnolo ma suscettibile di essere facilmente estesa ad altre letterature. Avvalendoci della definizione che Alfonso de Toro stabilisce per illustrare il dramma d'onore in Europa e dei codici drammatici che lo connotano, abbiamo interrogato la struttura del soggetto di Orazio nelle sue diverse espressioni, nell'intento di chiarire il trattamento drammatico del soggetto romano in età moderna, considerandolo come una manifestazione particolare e complessa di un certa drammaturgia dell'onore.

Ora, perché possa essere applicato al di là delle frontiere letterarie iberiche, il criterio definitorio del dramma d'onore doveva essere sufficientemente largo per poter rappresentare un ricco *corpus* a carattere transnazionale, suscettibile di evolvere all'interno di diversi sistemi di formalizzazione dal Rinascimento al Classicismo. Tale criterio doveva egualmente poter comprendere certe *pièces* contenenti degli intrecci tematici complessi, espressi sotto forme tragiche o tragicomiche. Se abbiamo scelto di servirci della definizione di Alfonso de Toro è perché essa riesce a soddisfare queste esigenze: « *siempre que un personaje se siente herido en su honor, con derecho o sin él, y quiere restablecerlo, estamos ante un drama de honor, y el conflicto consecutivo adopta la forma de manifestación de una determinada estructura de personajes y de acción, así como una retórica típica*¹ ». I termini di questa definizione possono soddisfare bene anche le caratteristiche del soggetto di Orazio, se si intende l'assassinio commesso dall'eroe come un mezzo di riparazione del suo onore (e di quello di Roma), vilipeso dall'attitudine oltraggiosa di sua sorella e se si interpreta il processo di Orazio come un modo di ristabilire nella sua dignità il giovane campione, caduto in disgrazia dopo essersi reso colpevole di un omicidio. Da un punto di vista strutturale, il soggetto di Orazio sembra rispondere alla

¹ A. de Toro, *De las similitudes y diferencias. Honor y drama en los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Madrid, Iberoamericana, 1998, p. 245.

dinamica (offesa / vendetta – restaurazione) caratteristica dei drammi d'onore. Questa dinamica colloca l'eroe al centro del conflitto in quanto disonorato-vendicatore e in quanto disonorato-offenditore. Ora, la sua illegittima vendetta lo situa in una condizione estremamente ambigua : nella sua attitudine riparatoria, egli trasgredisce i limiti imposti dal codice d'onore e si rende responsabile a sua volta di una grave offesa ai danni di suo padre e di Roma. Uccidendo sua sorella, Orazio precipita in una situazione paradossale : è allo stesso tempo disonorato, vendicatore e offenditore. I motivi di questa complessità si spiegano alla luce delle insufficienze rispetto alla norma dei "codici" drammatici dell'onore, in cui il soggetto di Orazio può inserirsi in un regime di composizione e di trasgressione.

3. Orazio e l'etica della grandezza.

Principio morale generatore di grandi azioni, la magnanimità, categoria filosofica che ingloba quella dell'onore, si rivela una nozione indispensabile per mostrare le implicazioni morali che i drammaturghi hanno ricavato dal soggetto di Orazio. L'analisi delle fonti antiche alle quali gli autori hanno attinto la loro concezione della grandezza, ci ha permesso di spiegare in che modo, a partire da certe considerazioni filosofiche, essi hanno forgiato, sulla scena, un'immagine proteiforme ma coerente dell'eroe leggendario, orientandola in una prospettiva morale.

La nozione di magnanimità attraversa i tre grandi momenti dell'azione nelle tragedie di Orazio: il combattimento, il parricidio, l'assoluzione. Essa è consustanziale all'eroe guerriero, il quale fa prova di forza e di coraggio (e dunque di grandezza d'animo, nella misura in cui la forza e il coraggio sono delle modalità della magnanimità), vincendo la guerra solo contro tre avversari. Essa muove il braccio dell'eroe vendicatore, che assimila ad un atto di giustizia il sacrificio della sorella, compiuto all'insegna della ragione e del dovere patriottico. Essa caratterizza, infine, il verdetto del sovrano-giudice (sia esso rappresentato dal popolo o dal re), il quale riconosce, magnifica e perdona, l'« eccesso » di magnanimità del suo suddito, correggendolo e superandolo in virtù della sua propria clemenza, sorta di grandezza d'animo di livello superiore.

Questi tre momenti dell'azione mettono in scena tre concezioni diverse della magnanimità. L'eroismo di Orazio, cosciente della nobiltà della propria natura e della necessità di non indietreggiare di fronte all'occasione di fare grandi azioni, sembra riflettere

l'ideale aristocratico della magnanimità che Aristotele descrive nell'*Etica a Eudemo* e nell'*Etica a Nicomaco*. Il rigorismo morale del vendicatore, che pretende di farsi giustizia da solo, gli conferisce dei tratti nettamente stoici : il guerriero diventa giustiziere, sorta di semi-dio incline a subordinare ogni cosa ai doveri di una ragione astratta e autarchica. Infine, la clemenza del sovrano-giudice, interprete in terra della volontà divina, rappresenta la magnanimità cristiana, priva di ogni orgoglio, sguarnita di ogni eccesso. Il sovrano-giudice incarna il più alto grado della grandezza, quella che risiede nell'anima di quello che esercita il perdono. La grazia che il popolo o il re accordano a Orazio è, simultaneamente, un effetto drammatico, un *coup de théâtre* e un atto dotato di una portata morale e politica profonda, che rivela tutta una filosofia dell'esistenza e conferisce al dramma una finalità edificante.

In conclusione di questa prima parte, poiché il soggetto di Orazio si presta ad essere esaminato nella sua natura di *caso*, giuridico certo, ma ancor prima morale, ci siamo proposti di considerare le sue trasposizioni drammatiche alla luce delle teorie del probabilismo facenti capo al metodo della casuistica della teologia morale post-tridentina. Senza pretendere che i drammaturghi abbiano direttamente applicato il metodo casuista ai drammi di Orazio, né che l'argomentazione che essi sviluppano, specialmente nella messa in scena del processo, obbedisca perfettamente a dei principi teorici riconducibili *in toto* a questa dottrina, abbiamo inteso misurare l'influenza che l'idea che essi hanno potuto farsi di questo metodo di argomentazione morale e della concezione dell'uomo e della sua libertà, del peccato e della salvezza che la giustificano, hanno potuto avere sul trattamento drammatico dell'episodio romano. Due aspetti hanno particolarmente catturato la nostra attenzione: *in primis*, la soggettività morale che presuppone la tesi probabilista secondo la quale è sufficiente essere convinti della giustezza di un'azione perché questa abbia un fondamento morale accettabile; *in secundis*, il carattere probatorio della retorica nel metodo casuista, essendo la casuistica una scienza nella quale si tratta di dimostrare la moralità di una certa azione in ragione della verosimiglianza degli argomenti che si possono addurre per difenderla. Attraverso questo prisma etico, la vendetta e il processo di Orazio guadagnano una nuova via interpretativa e si rivelano intelligibili nei termini di una messa in scena di una riflessione sugli aspetti più problematici legati ai dibattiti contemporanei sul libero arbitrio.

Seconda parte

Un'inchiesta sulle forme drammatiche non poteva fare l'economia di un'interrogazione specificatamente teatrale, ovvero di un'analisi degli usi e delle strategie poetiche che le concernono. Tale inchiesta è l'oggetto della seconda parte della tesi intitolata I DRAMMI DI ORAZIO E LA DRAMMATURGIA MODERNA. Per cominciare, abbiamo riunito le tre *pièces* del nostro *corpus* riguardo ad una tradizione letteraria condivisa (capitolo 3), ora studiando il rapporto che esse intrattengono con l'eredità dell'antichità e con gli orizzonti di attesa del pubblico teatrale (capitolo 4), ora analizzando il rinnovamento operato nel soggetto antico attraverso l'introduzione della tematica amorosa (capitolo 5). Questa prima indagine si è rivelata necessaria per affrontare l'importante questione di come l'episodio storico sia riconsiderato e rielaborato in vista della sua trasformazione in chiave drammatica. Affrontata questa prima trasformazione riguardante il soggetto teatrale, ci siamo spostati verso il quadro teorico nel quale si iscrive la scrittura di ognuna delle versioni sceniche della leggenda di Orazio (capitolo 6). Nel caso delle trasposizioni teatrali del soggetto di Orazio, questo esame è apparso tanto più fecondo e interessante in quanto il momento in cui le *pièces* vengono concepite coincide con alcune tappe chiave nell'elaborazione della poetica moderna.

CAPITOLO 3 : ADATTAZIONE DELLA MATERIA EPICA

Analizzando il racconto che Tito Livio redige nella sua *Storia romana*, abbiamo messo in luce le notevoli potenzialità drammatiche presenti nel testo antico, che occorre concepire, innanzitutto, come un *opus oratorium*. Le caratteristiche di questa fonte permettono ai drammaturghi di soddisfare le esigenze della scena e di applicare le regole della loro arte senza imbattersi nelle difficoltà che una materia ingrata o ribelle pone alla trasposizione drammatica. A partire dalla distinzione formale tradizionalmente irriducibile che, dai tempi di Aristotele, separa il genere epico dal genere drammatico, abbiamo osservato come affiorino delle risonanze epiche nei drammi, non solo rispetto al soggetto che i due generi hanno in comune, ma anche alle modalità di formalizzazione. L'esame delle modalità che assume la forma narrativa nel teatro, forma generalmente epica, ci a

condotto a distinguere le trasposizioni tragiche di tipo “classico” dalle forme della *comedia*, reticenti alla narrazione.

Abbiamo, infine, constatato come i drammaturghi abbiano trovato nell’imitazione di Tito Livio un’ispirazione epica che persiste nelle loro *pièces*. A questo proposito, ci siamo interrogati sui meccanismi che rendono possibile il passaggio da un registro all’altro. L’esplorazione delle fondamenta epiche delle *pièces* moderne si è rivelato propedeutico ad un triplice chiarimento : la messa in evidenza dell’patrimonio liviano che le tre opere hanno in comune; la valutazione dell’originalità delle scelte effettuate nella materia antica ;la misurazione, infine, della distribuzione di questa materia nei drammi secondo diversi processi dispositivi di adattamento. Questa triplice ricognizione ci ha permesso di portare uno sguardo più penetrante sulla materia di Orazio, e di cogliere le motivazioni delle scelte estetiche adottate nelle varie circostanze. La comparazione dei diversi adattamenti alla scena della materia guerriera e degli aspetti religiosi che derivano dalla fonte latina ha permesso di comprendere meglio il modo in cui avviene, in un primo tempo, la trasposizione teatrale della leggenda di Orazio, semplicemente recuperando certi materiali, in origine epici, per conferire a questi una forma adatta e una funzione appropriata all’interno della struttura drammatica.

CAPITOLO 4 : RIFORMULAZIONE DEL SOGGETTO ANTICO

La prima tappa nel processo di trasposizione drammatica coincide con la scelta del soggetto. Ci siamo interrogati, a questo proposito, sulla maniera in cui gli autori moderni hanno letto e interpretato la fonte antica, avendo come obiettivo comune quello di estrarre dalla materia epica un soggetto teatrale. Questo soggetto sarà l’esito di una laboriosa composizione, realizzata a partire da elementi comuni, modellati diversamente in virtù dell’ottica propria ad ogni autore, sia essa tragica o eroica. Sotto questo profilo, la teoria drammatica diventerà non solo una guida di lettura, ma anche il punto di partenza di un’interrogazione di fondo, concernente direttamente il soggetto degli Orazi e dei Curiazi e la sua elaborazione poetica. È legittimo fare del patriota romano, resosi deliberatamente carnefice della propria sorella, un eroe di teatro nei confronti del quale lo spettatore è chiamato ad identificarsi ? Attraverso quali strategie i drammaturghi cercheranno di favorire questa identificazione ? Sino a che punto si può dire che essa abbia avuto successo

o meno ? Sono questi alcuni degli interrogativi con i quali ci siamo confrontati in questo capitolo.

Applicando sul racconto di Tito Livio i parametri del metodo aristotelico della composizione, abbiamo osservato, in primo luogo, che l'episodio storico, nella sua formulazione latina, già si prestava ad una rilettura tragica del mito guerriero. Ma, da questa analisi scaturisce anche la difficoltà principale che i drammaturghi hanno verosimilmente riscontrato quando hanno inteso fare dell'eroe antico un personaggio tragico : si tratta della natura e della portata del crimine che egli ha commesso, il quale alla luce delle categorie della *Poetica*, deve intendersi come *hamartía* (colpa tragica). La messa in scena di un eroe criminale in epoca post-rinascimentale presupponeva, in effetti, una rielaborazione del soggetto antico che tenesse conto, allo stesso tempo, delle esigenze della cultura cristiana e delle prescrizioni della nuova teoria poetica. Poiché la trasposizione drammatica della leggenda di Orazio è contemporanea alla formazione di questa poetica teatrale, non possediamo nessuna testimonianza che attesti il problema fondamentale posto dalla sua elaborazione poetica, né possediamo alcuna testimonianza di soluzioni che avrebbero potuto essere suggerite dai teorici. Così, ci siamo determinati a stabilire un parallelo tra l'antico mito di Oreste, eroe matricida, e quello del parricida Orazio, allo scopo di comprendere meglio l'uno alla luce dell'altro. Questo parallelo trae una giustificazione, tra le altre cose, nel fatto che i due soggetti esibiscono delle componenti narrative analoghe.

Alla luce del dogma moderno della colpa perdonabile (*faute excusable*), il soggetto degli Orazi e dei Curiazi subisce ancora delle trasformazioni degne di nota. Senza alterare le diversi componenti dell'azione, i drammaturghi modificano il soggetto applicando sulla materia trasmessa dalla tradizione il dispositivo retorico della *translatio criminis*, che permetteva, nel discorso giudiziario, di attribuire alla vittima la responsabilità del crimine. Quando il trasferimento di responsabilità è totale il soggetto si presta a essere considerato in una prospettiva eroica per la quale il crimine di Orazio viene ad identificarsi ad una vendetta legittima (è il caso della tragicommedia spagnola) ; quando, invece, questo trasferimento è solo relativo, il soggetto è considerato in una prospettiva tragica per cui la responsabilità del crimine sarebbe condivisa, attenuando di fatto la colpa dell'eroe (è il caso delle tragedie italiana e francese).

Un'ultima difficoltà di principio è stata, infine, affrontata : quella di un soggetto che si presenta nel suo essere *etico a priori*. Esaminando il finale della leggenda abbiamo osservato come l'eroe sia invariabilmente assolto, non perché egli sia stato riconosciuto non colpevole ma a causa della sua virtù, ovvero del suo *ethos*. Questa caratteristica intrinseca al soggetto collide con il principio aristotelico della composizione, per il quale l'azione precede sempre i caratteri : e ciò potrebbe spiegare talune contraddizioni che la critica ha spesso rimproverato ai drammi di Orazio, in particolare a quello di Corneille.

CAPITOLO 5 : INTRODUZIONE DELLA TEMATICA AMOROSA

Estranea all'episodio epico narrato da Tito Livio, la tematica amorosa è una prerogativa delle versioni drammatiche della leggenda. L'illustrazione dell'amore è un elemento indispensabile al teatro in quanto risveglia l'emozione e, in ciò, contribuisce agli effetti catartici di purificazione e d'istruzione morale cui aspira; concorre al piacere dello spettatore, che è l'altro fine principale della rappresentazione ; e, in ultima istanza, orna la *pièce*, forte della sua retorica delicata che contrasta con la gravità del discorso politico, giudiziario o morale. Ma non è tutto. Avvalendosi della tematica amorosa, i drammaturghi moderni hanno egualmente trasformato il soggetto epico apportandovi degli elementi inediti, suscettibili di creare nuove peripezie o di consolidare la struttura delle *pièces*, di corroborare la lezione dell'avventura antica o di sfumarla. Essa interviene quindi direttamente nella composizione del soggetto teatrale.

Del resto, abbiamo osservato che l'introduzione della sfera dell'amore è essa stessa generatrice di invenzioni : essa dà impulso a nuovi intrighi, concepisce nuovi personaggi o modifica i legami tra quelli già esistenti. Abbiamo considerato a questo proposito, due schemi fondamentali di invenzione drammatica di cui i poeti potevano servirsi. Il primo, di origine antica, è quello che Aristotele chiama nella sua poetica « la lotta tra prossimi », la violenza compiuta nell'ambito di un'alleanza. Il secondo, di origine moderna, è quello che si chiama comunemente « la catena degli amori », la rete di legami affettivi che moltiplicano i conflitti tra i protagonisti dell'azione, e che si esprime notoriamente nella commedia mediante il triangolo amoroso. Attraverso l'analisi dell'attuazione di questi schemi di invenzione legati alla tematica amorosa, abbiamo potuto studiare il rapporto che

intercorre tra la materia ricavata dalle fonti e la struttura dei personaggi che presenta la forma drammatica.

In un secondo momento, abbiamo focalizzato la nostra attenzione non più sul soggetto bensì sul conflitto drammatico creato dai poeti moderni. Le esigenze della passione amorosa, confrontate con i rigori del fervore patriottico, con le necessità della pietà familiare o con le intransigenze dell'onore, producono delle opposizioni eminentemente drammatiche, che portano a termine il processo di trasposizione del registro epico nell'ambito teatrale. Si è trattato soprattutto di gettare luce sulle fonti alle quali i drammaturghi hanno attinto l'ideale sentimentale che essi presentano nelle loro *pièces* e di vedere se si potevano dedurre, dalle diverse concezioni della passione amorosa, le basi dei singoli conflitti drammatici. Infine, in virtù dell'importanza della tematica amorosa ai fini della composizione del soggetto, la visione di insieme del complesso reticolo di tensioni drammatiche che esibiscono le diverse trasposizioni del soggetto di Orazio ci ha indotto a considerare la portata del protagonismo dei personaggi femminili nelle *pièces*. Mentre il genere epico tende a riservare il ruolo di personaggi principali agli eroi maschili, il dramma mette in rilievo le sofferenze della donna innamorata, portando sulla scena, secondo gradi diversi, il *dolor* e il *furor* tragici, specificatamente femminili. L'universo epico, contrassegnato, già nella tradizione omerica, dai valori eroici e maschili della gloria e del coraggio, viene sconvolto dalla presenza di un conflitto sentimentale. L'elemento patetico, suscitato dall'esibizione della sofferenza della giovane vittima; la promozione di questo personaggio, che passa da una semplice allusione in Tito Livio al rango di personaggio centrale, hanno permesso di riflettere sullo statuto del protagonista teatrale. Nello stesso tempo, abbiamo cercato di dimostrare che se il *soggetto tragico* di Orazio produce tanti paradossi e alcune debolezze (quelle che abbiamo rilevato soprattutto nel capitolo 4) è perché il suo trattamento drammaturgico ricopre una duplicità prospettica legata all'applicazione di certi modelli preesistenti.

CAPITOLO 6 : LA MESSA IN FORMA TEATRALE

Abbiamo presentato, in questo capitolo, la trasposizione scenica del soggetto di Orazio come il risultato dell'espressione di un'idea generale del teatro, e di una applicazione particolare di essa. Il nostro obiettivo è stato quello di analizzare la struttura

drammatica che condiziona le riprese moderne della materia di Orazio, basate sugli strumenti teorici o, se si preferisce, sulla filosofia estetica che, esplicitamente o implicitamente, ha influenzato i diversi autori e le diverse epoche. A questo fine, ci siamo rivolti a coloro che erano i principali soggetti di riflessione poetica nel momento in cui il genere drammatico ha conosciuto la sua più grande vitalità : la questione dell'imitazione, destinata a rendere una certa immagine della realtà storica secondo i canoni della *verosimiglianza* e del *decorum*, da un lato; l'esigenza di unità e di coerenza nella *costituzione dell'intrigo* della sua impalcatura spazio-temporale, dall'altro. Nel primo caso, abbiamo principalmente tenuto conto delle convinzioni del pubblico; nel secondo caso, delle particolarità e dei limiti della scena.

Le *pièces* dell'Aretino, di Lope de Vega e di Corneille, vengono alla luce a distanza di mezzo secolo l'una dall'altra, in un'epoca che ospita alcune tappe fondamentali nell'elaborazione della poetica moderna. Per situare gli adattamenti teatrali nell'itinerario evolutivo di questo contesto estetico, abbiamo interpellato il pensiero teorico sul teatro, sviluppato dai trattatisti italiani, spagnoli e francesi dei secoli XVI e XVII. Nell'intento di rendere possibile un'analisi autenticamente comparativa, abbiamo sottoposto le *pièces* in questione ad una riflessione riguardante in primo luogo la ricezione della teoria aristotelica nei tre paesi. È misurando lo iato tra l'eredità della teoria antica e la novità di certe pratiche sceniche che è stato possibile rilevare puntualmente le specificità proprie ad ogni letteratura e ad ogni autore. Nell'articolazione di questo capitolo abbiamo fatto leva sull'idea che la finalità ultima di una *pièce* teatrale consiste nell'avere un contatto diretto con il pubblico attraverso l'intermediario di una prestazione fisica. Il pubblico, destinatario imprescindibile, e la scena, luogo materiale della rappresentazione, condizionano la scrittura teatrale e intervengono nel processo di creazione sin dalla composizione stessa dell'opera scritta.

1. Scrivere per il pubblico

Tra i principi da applicare nell'imitazione drammatica, il primo è certamente quello della verosimiglianza. Prescritto dalla ragione, fondato sulla finalità edificante della poesia, esso concerne tutti i problemi essenziali della drammaturgia e interviene, in qualità di garante della coerenza interna dell'opera, sin dalla prima fase della creazione, la scelta del soggetto. La prima questione che è stato opportuno affrontare è stata quella di sapere che

cosa occorra intendere per verosimiglianza. In seguito, abbiamo cercato di determinare il rapporto che intercorre tra il concetto di verosimiglianza e le nozioni di vero, probabile e possibile, a cui essa può essere ricondotta. L'uso che i drammaturghi fanno della verità storica contenuta nel soggetto di Orazio e le trasformazioni necessarie a una nuova coerenza che tenga conto della scena non meno che delle attese degli spettatori, dipendono da questa definizione e divergono sensibilmente da una letteratura ad un'altra. D'altra parte, abbiamo notato che se il rispetto della verosimiglianza è una garanzia di coerenza, la realtà rettificata, stilizzata secondo i canoni della verosimiglianza che le conferiscono un carattere più accettabile, la rendono anche meno eclatante e più banale. Mentre la poetica classica orienta il teatro verso la rappresentazione di azioni universalmente accettabili, quelle con le quali ci si può abitualmente imbattere nell'esperienza quotidiana, il soggetto di Orazio sembra corrispondere meglio ad un'altra concezione del teatro, piuttosto barocca, sensibile al carattere straordinario dei "grandi soggetti".

Il secondo grande principio dell'imitazione che abbiamo considerato, è quello che il classicismo ha designato con il nome di *decorum* (*bienséance*), concetto estremamente complesso che concerne la teoria dei costumi, incorpora la regola della verosimiglianza nella sua applicazione ai caratteri (*decorum* interno) e trasporta, nella poetica, degli scrupoli di ordine morale riguardanti certe situazioni, sentimenti o spettacoli (*decorum* esterno). Il suo fondamento poggia su un'esigenza di armonia globale della composizione, al contempo interna, inerente al poema drammatico, e esterna, tra il poema drammatico e il pubblico. Il pubblico impone, quindi, sotto la dicitura di *decorum*, il rispetto degli usi contemporanei nella composizione dei caratteri, ma anche, più generalmente, la sua concezione dell'onestà, introducendo una nozione morale indipendente dal concetto tutto intellettuale di verosimiglianza. Nel corso del capitolo, abbiamo preso in considerazione solo il *decorum* esterno, basato su criteri fondamentalmente morali, applicato non già alla creazione dei singoli personaggi ma, più in generale, alle azioni rappresentate.

Siamo partiti dal principio oraziano del *decorum* così come esso è esposto nella *Poetica* di Bernardino Daniello (1536), il quale indica tre ordini di cose che debbono essere proscritte dalla scena: l'impossibile, lo spaventoso, il disonesto. Certe azioni cozzano, in effetti, con i limiti dei mezzi scenici; certe altre, con la sensibilità dello spettatore; certe altre, ancora, con i valori etici comunemente ammessi. Volendo trasporre la leggenda degli Orazi e dei

Curiazi sulla scena, tre aspetti principalmente dell'avventura epica fanno problema e richiedono un trattamento sufficientemente meditato : la rappresentazione dello scontro armato che oppone i romani agli alban, la crudeltà dell'omicidio, la messa in scena della femminilità e dei rapporti affettivi.

2. *Scrivere per la scena*

In questa seconda parte abbiamo esaminato non la messa in scena fisica delle *pièces* medesime, ma piuttosto il modo in cui il soggetto è stato concepito per la scena nello spirito dei drammaturghi, essendo il loro approccio creativo centrale ai fini del nostro studio. Così, ci siamo interessati all'influenza che in questa scrittura può avere la teoria poetica, intesa come l'esito di una riflessione di fondo a proposito dei condizionamenti specifici alla forma drammatica. Le regole proprie al genere tragico e, in particolare, le prime pratiche e codificazioni della poetica umanista, quelle della tragedia classica francese, così come le caratteristiche proprie a quel genere misto che è la *comedia* spagnola, insomma tutte queste strutture teoriche vengono sollecitate nel corso della nostra esposizione e utilizzate come strumento concettuale nell'analisi delle trasposizioni teatrali. Tenuto conto delle particolarità del soggetto si è preferito non fare entrare a tutti i costi i drammi di Orazio nelle strettoie delle singole dottrine, essendo queste in generale troppo rigide e spesso in contrasto con la produzione drammatica stessa. Per descrivere le *pièces* nelle loro specificità abbiamo adottato lo schema tripartito della regola delle tre unità (azione, tempo, luogo), che hanno funto da quadro teorico e da struttura speculativa.

La nostra riflessione sull'azione drammatica nei drammi di Orazio si è articolata attraverso tre problemi : la sua duplicità, la sua struttura ibrida, il suo carattere istantaneo. In primo luogo, abbiamo constatato che dal teatro classico del Rinascimento, passando attraverso la *comedia* sino al teatro regolare francese, tutti aspirano a una forma di unità o, per lo meno, ad una coerenza dell'azione che il soggetto di Orazio sembra, a prima vista, incapace di soddisfare, in quanto comporta un'azione duplice, che presenta due pericoli successivi, il combattimento dell'eroe contro i Curiazi e il processo che potrebbe condannarlo a morte in seguito all'omicidio di sua sorella. L'altro problema fondamentale è che questa azione duplice presenta un carattere ibrido in quanto rimanda a due pericoli di natura diversa. Nell'episodio di Orazio si susseguono brutalmente il ritorno dell'eroe trionfante e il suo atto criminale. Se è vero che l'intensità di questa brusca transizione dal

trionfo all'ignominia spiega certamente la bellezza di un soggetto straordinario, è anche vero che qui risiede il problema principale legato all'unità di azione e alla coerenza strutturale che la composizione drammatica reclama. Infine, l'azione principale dei drammi di Orazio, vale a dire l'omicidio della sorella per mano del fratello, è problematica in quanto si tratta di un'azione istantanea, e ciò entra in contraddizione con la teoria aristotelica secondo la quale ogni azione ha una certa estensione: un inizio, uno svolgimento e una fine. Fondata su un'azione momentanea, la composizione della struttura drammatica può farsi unicamente per amplificazione.

Per quanto riguarda la temporalità, siamo partiti dalla necessità, inerente alla forma teatrale, di stabilire un tempo limitato per l'esposizione degli eventi che compongono l'azione. Abbiamo osservato che la quantità di tempo che l'autore si dà per raccontare gli eventi della storia e il modo in cui l'azione è distribuita in questo quadro cronologico, sono altrettanti elementi che concernono l'ideazione stessa dell'opera. Abbiamo, dapprima, ricostruito il dibattito dei teorici a proposito della limitazione temporale indispensabile al teatro e l'evoluzione speculativa che genera l'istituzione della regola delle ventiquattro ore. Abbiamo, in seguito, analizzato le *pièces* e scoperto importanti differenze tra il tempo della (tragi)-commedia e il tempo della tragedia: la concezione barocca del tempo che permette di dilatare l'azione su più giornate conferisce un ritmo estremamente vivo alla composizione, laddove il tempo delle tragedie è ritmato da pause e attese, e rasenta talvolta la dimensione del tempo epico.

Infine, abbiamo esaminato lo spazio in una sezione che tratta, nello stesso tempo, dello spazio scenico e delle peculiarità di distribuzione spaziale sottese dalla scelta di un luogo per accogliere l'azione rappresentata. Senza confondere questi due aspetti, abbiamo analizzato insieme lo spazio teatrale e il luogo dell'azione, essendo il luogo una scelta spaziale determinante per il significato delle azioni che vi si svolgono, per la scelta delle azioni che si possono o meno rappresentare nello spazio della scena, e anche per la temporalità, in quanto si possono rappresentare delle azioni simultanee in due luoghi presentati successivamente. Tutte queste implicazioni, che tendono a misurare l'importanza nell'azione e nella concezione spaziale di ogni universo drammatico, sono state prese in considerazione in tre momenti diversi, secondo la divisione che corrisponde alle nostre tre *pièces*.

Terza parte

Intitolata VERSO IL MITO LETTERARIO DI ORAZIO, la terza parte della tesi investe il soggetto degli Orazi e dei Curiazi in un'ottica mito-critica. Vi affrontiamo questa materia letteraria mediante un approccio diacronico che si stende dalle origini leggendarie arcaiche alle manifestazioni sceniche del periodo rivoluzionario. Articolata in due sezioni, questa parte della tesi distingue il *mito eziologico* dal *mito letterario* : da un lato, abbiamo condotto un'inchiesta a proposito delle sue origini culturali, nel tentativo di cogliere il significato profondo che questo mito ricopre all'interno delle civiltà indo-europea e successivamente romana; da un altro lato, abbiamo esaminato le sue manifestazioni letterarie, elaborate a partire da alcune filosofie della storia e diversamente tradotte sulla scena in opere drammatiche e liriche.

CAPITOLO 7 : IL MITO EZIOLOGICO

Associando le gesta di Orazio alla funzione guerriera di cui Tullo Ostilio sarebbe il rappresentante nell'epica romana, Georges Dumézil compara, nella sua opera del 1942 *Horace et les Curiaces*, un complesso di miti, leggende e riti legati alla medesima funzione in altri popoli indo-europei. Qualche anno più tardi, nell'opera *Heur et malheur du guerrier*, il comparatista ritorna sull'episodio romano per spiegarlo, questa volta, alla luce della tradizione indo-iraniana, nella quale egli rileva delle corrispondenze suscettibili di restituire il senso religioso arcaico della medicazione purificatrice applicata all'eroe macchiato dal crimine. Le conclusioni di Georges Dumézil forniscono alla nostra ricerca il principale punto di partenza : sulla scia di questo autore ci siamo interrogati, in primo luogo, sulle origini della leggenda di Orazio, concepita come una rielaborazione romana di temi che rimandano alla funzione guerriera di certi popoli indo-europei. Questa prima indagine comparativa ci ha permesso di misurare il modo in cui la leggenda antica ha saputo veicolare dei contenuti antropologici, costitutivi della figura di un *Orazio guerriero*.

Le analisi di Georges Dumézil ricostruiscono gli aspetti principali che la materia mitica ha ripreso dai romani, restituendo loro il significato che avevano nella cultura pelatina. Tuttavia, è possibile che questo racconto delle origini abbia potuto avere, per i romani, un significato mitico diverso rispetto ad un rinvio più o meno consapevole ai miti

ancestrali della funzione guerriera. In uno studio del 1970 Enrico Montanari, partendo da una ricerca sulla storia di Roma dalle origini ai primi secoli della Repubblica, si interroga sul significato propriamente romano che può essere attribuito alla leggenda di Orazio. Ai suoi occhi, quella patria del diritto che fu la Roma dell'antichità, ha trovato nella figura leggendaria un prototipo di « civismo » delle origini, l'espressione per così dire arcaica di questo ideale; e, nel suo processo, un esempio della giustizia del popolo, che conoscerà nella *provocatio ad populum* repubblicana la sua manifestazione storica. Il re Tullo Ostilio, sotto l'egida del quale si situa questa avventura mitica, non si limiterebbe quindi a rappresentare la funzione guerriera. Egli ricoprirebbe anche, nell'immaginario romano, una funzione riformatrice nei confronti della quale i suoi campioni, gli Orazi, hanno partecipato attivamente. Da parte nostra abbiamo adottato il punto di vista di Enrico Montanari per suggerire l'ipotesi di un *Orazio civico*.

CAPITOLO 8 : IL MITO LETTERARIO

La leggenda di origine arcaica, una volta configurata nei suoi tratti salienti, è trasmessa dall'antichità mediante numerose fonti. Ogni autore cimentatosi con questa narrazione ha conservato la memoria dell'episodio aggiungendovi la propria « percezione mitica ». Nel corso di questo capitolo abbiamo rievocato alcuni momenti chiave della tradizione interpretativa dell'episodio romano che hanno segnato la storia delle idee, allo scopo di mostrare che le trasposizioni drammatiche si iscrivono in una linea di continuità rispetto ad essa. Dopo aver esposto le prime trasposizioni letterarie degli storici romani Tito Livio e Dionigi di Alicarnasso, abbiamo interpellato i loro principali commentatori. Al termine di questo primo percorso sono stati passati in rassegna le tre direzioni interpretative fondamentali della leggenda di Orazio di cui gli adattamenti teatrali sono tributari. Le concezioni di Agostino, Dante, Petrarca, Machiavelli e Guicciardini convergono e cooperano alla formazione di una controversia filosofica che la polifonia inerente al genere drammatico recupera e riorienta secondo finalità diverse.

Il secondo nucleo del nostro studio sul mito letterario di Orazio ha inteso ricostruire l'itinerario di questa leggenda romana, divenuta soggetto letterario, in seno ad un intervallo cronologico che va dalla seconda metà del secolo XVI alla fine del secolo XVIII. Al fine di fornire un'esposizione delle nuove proposte interpretative, ideologiche ed estetiche che

vedono la luce nel corso dell' Antico Regime, abbiamo misurato la loro importanza, la loro specificità nella configurazione generale della materia di Orazio prestando attenzione ai fenomeni di diffusione e d'influenza. Alcune opere, spesso trascurate in sede critica, sono state oggetto di un esame particolare : per un verso, le versioni drammatiche di Saverio Pansuti (1719), Benedetto Giorgio Bravi (1742) e William Whitehead (1750) ; per un altro verso, i libretti delle opere di Antonio Salieri (1786) e di Domenico Cimarosa (1796). Ciò che abbiamo potuto constatare è il modo in cui la forma teatrale ha plasmato uno scenario quasi invariabile, secondo modalità diverse ; il modo in cui le trasposizioni drammatiche hanno stabilito, simultaneamente, la loro identità e la loro originalità (formale, ideologica, teleologica) proprie, riproponendo, attraverso le categorie della finzione, un dibattito interpretativo radicato, al contempo, nella contingenza di un contesto storico e culturale particolare e nella necessità di certi parametri antropologici.

CONCLUSIONE : PER UNA MITOPOIETICA DI ORAZIO

La ricchezza delle ricezioni del soggetto antico ci ha incoraggiati a supporre l'esistenza di un mito di Orazio di cui si potrebbero fissare le invarianti e analizzarne le modalità di rappresentazione. Si tratta di ciò che abbiamo tentato di fare nella parte conclusiva del nostro lavoro, tratteggiando le linee generali di una possibile *mitopoietica di Orazio*. Abbiamo individuato, in un primo momento, un numero limitato di invarianti – di elementi distintivi indispensabili ad uno scenario permanente – che corrispondono alla struttura profonda sulla quale riposa l'insieme delle attualizzazioni del mito di Orazio. Questa struttura rimanda ad un dispositivo ternario di unità costitutive che abbiamo designato mediante tre espressioni: l'*alleanza infranta*, la *femminilità sacrificata* e l'*autorità restauratrice*. L'eroe medesimo, lungi dall'esserne escluso, partecipa implicitamente di queste tre componenti : della prima in quanto « oggetto », della seconda in quanto « agente », della terza in quanto « soggetto passivo ». La loro disposizione determina egualmente un ordine cronologico, dal momento che queste componenti strutturali corrispondono più o meno direttamente alle tre componenti narrative del mito di Orazio (duello, omicidio e assoluzione), schema diegetico di base il cui ordine non può essere alterato.

Per ritrovare la *semantica* profonda della natura mitica di Orazio, l'abbiamo esaminata alla stregua di una *figura archetipica*, non già in quanto rappresentazione primaria legata ad un inconscio collettivo, ma come una di quelle immagini, o uno di quei simboli, ricorrenti che coniugano e integrano l'esperienza letteraria, e che sono necessariamente a contatto con la dimensione nello stesso tempo sociale e convenzionale della poesia. Nella suo statuto archetipico, topico, universale, Orazio può spiegarsi secondo un duplice versante interpretativo che si ricollega al duplice paradigma mitico che abbiamo messo in evidenza risalendo alle sue origini : un paradigma guerriero, relativamente atemporale e un paradigma civico, storicamente e ideologicamente determinato. Il primo, colloca la figura di Orazio nella sfera letteraria dei « guerrieri epici » (Achille, Enea, Rolando) ; il secondo, invece, gli restituisce il suo significato storico che lo caratterizza in virtù del suo ruolo di « patriota » all'interno di un paradigma culturale che procede dal cittadino-guerriero spartano e romano, al rivoluzionario. Con ciò non abbiamo voluto esaurire tutti i risvolti del soggetto letterario, né preteso di aver risolto il paradosso fondamentale che esso racchiude : il nostro fine era piuttosto quello di stabilire alcune costanti formali e semantiche suscettibili di delucidare la figura di Orazio, assegnandogli il posto che merita nell'alveo culturale dell'immaginario europeo.